



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kategoria odbiorcy tekstu artystycznego w pracach literaturoznawców radzieckich

Author: Waław Mucha

Citation style: Mucha Waław. (1988). Kategoria odbiorcy tekstu artystycznego w pracach literaturoznawców radzieckich. W: W. Kalaga, T. Sławek (red.), "Tekst (czytelnik) margines" (S. 41-70). Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

WACŁAW MUCHA

Kategoria odbiorcy tekstu artystycznego w pracach literaturoznawców radzieckich

Kategoria odbiorcy, funkcjonująca we współczesnym literaturoznawstwie jako oczywisty składnik dzieła sztuki (od czasu rozpowszechnienia też słynnej pracy Romana Ingardena: *Das literarische Kunstwerk*¹), stała się przedmiotem rozważań w wielu dyscyplinach naukowych, związanych bardziej lub mniej ściśle z teorią literatury. Nie ulega już obecnie wątpliwości, że rozpatrywanie dzieła literackiego bez uwzględnienia jego adresata nie może dać pełnego obrazu zarówno samego utworu, jak i procesu historycznoliterackiego, który jest przezeń kształtowany.

W radzieckich teoriach literatury - podręcznikach czy też zbiorowych akademickich opracowaniach naukowych tych zagadnień - całkowicie pomija się problem odbiorcy dzieła literackiego. Nie należy przez to rozumieć, że interesująca nas tu kategoria badawcza wcale nie weszła w obieg nauki o literaturze w Związku Radzieckim. Na wspomniane braki w podręcznikach teorii literatury zwracają uwagę także uczeni radzieccy, doceniając doniosłość prowadzenia badań nad odbiorcą dzieła sztuki, bez których - ich zdaniem - niemożliwe staje się pełne zrozumienie procesu twórczego i społecznego obiegu utworu artystycznego. Walerij Prozorow pisze na ten temat:

¹R. I n g a r d e n: *Das literarische Kunstwerk*. Halle - Salle 1931.

Zwrócono uwagę [w radzieckich podręcznikach teorii literatury - W.M.] i na proces twórczy pisarza, i na stosunkowo statyczny stan utworu. Brak jednak trzeciego istotnego aspektu, którego pomijanie nie wydaje się celowe: współuczestnictwa czytelnika i widza - niezbędnej przesłanki zarówno powstania, jak i powtórnego narodzenia się obrazu artystycznego.²

Podręczniki teorii literatury nie są jednak w żadnym kręgu badawczym świadectwem aktualnego stanu zainteresowań uczonych i ich poszukiwań naukowych, nie mogą objąć pełnego kręgu zagadnień składających się na tę dyscyplinę. Problem odbiorcy dzieła sztuki przewija się współcześnie przez liczne radzieckie prace literaturoznawcze i lingwistyczne. Na obecnym etapie rozpoznania tego zagadnienia wskazać można trzy zasadnicze kierunki, w których prowadzone są w ZSRR rozważania nad poetyką odbioru - takim terminem najczęściej posługują się badacze bez względu na reprezentowaną przez nich postawę metodologiczną. Granice między tymi kierunkami (wyznaczone dla potrzeb niniejszego przeglądu i jako takie nie funkcjonujące w radzieckich opracowaniach przedmiotu) nie zawsze są wyraziste i jednoznaczne, niektórzy uczeni przekraczają je w miarę rozwoju swojego wykładu, starając się ogarnąć możliwie jak najwięcej aspektów omawianego zagadnienia.

Pierwszy z tych kierunków, którego źródła zauważyć można już w latach dwudziestych naszego stulecia, określimy mianem historyczno-socjologicznego. Zasadniczym problemem rozważanym przez badaczy jest tu czytelnik - końcowy etap procesu twórczego pojmowanego jako proces społeczny. Aleksandr Bielecki, chronologicznie pierwszy z radzieckich uczonych, który podjął to zagadnienie jeszcze w 1922 r.,

²V.V. P r o z o r o v: Čitatel i literaturnyj process. Saratov 1975, s. 18. Badacz komentuje tu dwa zasadnicze radzieckie opracowania teorii literatury: akademickie - Teorija literatury. Red. L. T i m o f e j e v. T. I-III. Moskva 1962, 1964, 1965 i popularne - L.I. T i k o f e j e v: Osnovy teorii literatury. Moskva 1971.

sprecyzował cztery podstawowe zadania historii literatury, uznając za jedno z nich

wyjaśnienie rezultatów zjawiska (tj. wpływu utworu na dalszy przebieg rozwoju literatury, jego odbiór przez współczesnych i najbliższych potomków oraz jego różnorodne życie w świadomości czytelników).³

Badacz uważa, że historia literatury to nie tylko historia pisarzy i ich dzieł, lecz także historia czytelnika - "rozpowszechnianie w masach form literackich, ich walka o istnienie i panowanie w środowisku czytelniczym"⁴. Za podstawowe kryterium wyboru utworu do badania go przez historię literatury uznaje Bielecki głos czytelnika, którego działalność odbiorcza prowadzi do określenia wartości estetycznej utworu; czytelnik bowiem "odkrywa w utworze piękno, tworzy jego «ideę», której często nie podejrzewa sam piszący"⁵.

Autor omawianego artykułu dostrzega konieczność prowadzenia badań nad czytelnikiem zarówno w przekroju synchronicznym (gdyż, jak wskazują źródła historyczne i obserwacje współczesne, utwory literackie nie są przyjmowane jednakowo przez wszystkie aktualnie istniejące warstwy i grupy społeczne), jak i diachronicznym (ze względu na zmianę gustów odbiorczych w kolejnych epokach, zmianę sądów i wartościowania pisarzy oraz ich dokonań w miarę napływu doświadczeń historycznych). Czytelników współczesnych dzieli zasadniczo na trzy grupy: ślepych czcicieli twórcy i dzieła, głuchą większość i najmniej liczną - beznamietnych sędziów i obiektywnych krytyków. Zdaniem Bieleckiego istnieje tu pewna prawidłowość - "im bardziej znaczna jest waga poe-

³A.I. B e l e c k i j: Ob odnoj iz očeredyh zadač istoriko-literaturnoj nauki. B: A.I. B e l e c k i j: Izbrannyje trudy po teorii literatury. Moskva 1964, s. 25.

⁴Tamże, s. 26.

⁵Tamże.

ty dla przyszłych pokoleń, tym bardziej obojętna jest w stosunku do niego otaczająca go większość"⁶.

Przy diachronicznym podejściu do problemu wyróżnione zostały cztery stopnie zróżnicowania w ocenie dzieła przez odbiorcę. Najbardziej wartościowy z czytelników-potomków jest ten, który stara się skorzystać z utworu dla określenia swej etycznej i estetycznej codzienności. Dwie następne grupy to czytelnicy "wymuszający" coś na pisarzu bądź utworze lub "narzucający się". Pierwsza z tych grup, określana mianem "czytelników narzucających autorowi swoje idee", charakteryzuje się etycznym przyjmowaniem utworu, znacznie wyprzedzającym percepcję estetyczną. "Narzucanie idei wyraża się w przekładzie utworu z języka poezji na język prozy; tak przełożony utwór, nawet tracąc swą żywotność artystyczną, może stać się rzeczywistym narzędziem, bronią, hasłem partyjnym, bodźcem myśli publicystycznej i filozoficznej."⁷ Immy typ "narzucającego się" czytelnika to "czytelnik narzucający obrazy". Cechuje go obawa o to, by utwór literacki nie zestarzał się i nie wyblakł; należy więc - zdaniem takiego czytelnika - odświeżyć go, najlepiej w formie artykułu krytycznego lub traktatu historycznego, pozwalającego "opowiadać po prostu o odzwierciedleniu przeczytanego tekstu w duszy czytającego"⁸. Wydaje się, że w tym miejscu Bielecki wszedł już jakby na drugi stopień odbioru, na którym kształtowana jest przez czytelnika nie świadomość wartości dzieła, lecz świadomość umiejętności czytania i przeżywania tego dzieła. Badacz uważa zresztą, że takie rozumowanie jest poprawne, formuje się bowiem w ten sposób historia krytyki literackiej, która winna stać się niezbędnym elementem historii czytelnika, a co za tym idzie - każdej historii literatury.

⁶Tamże, s. 34.

⁷Tamże, s. 36.

⁸Tamże.

Ostatnia wreszcie grupa czytelników-potomków to "czytelnicy, którzy wzięli się za pióro". Jest to czytelnik-autor, korzystający głównie z osiągnięć innych pisarzy. Dzięki czytaniu w ich dziełach tworzy on rzeczy eklektyczne lub kompilacyjne, często prymitywne w swej budowie, ale niekiedy misternie skonstruowane na tyle, że trudno takiego czytelnika odróżnić od autentycznego pisarza. "Czytelnik, który wziął się za pióro" pojawia się najczęściej u schyłku wielkich epok historycznych i literackich, nie zawsze jednak jest zwiastunem upadku i rozkładu."⁹

Koncepcja Bieleckiego, oryginalna, ale - jak się zdaje - niepełna w zakresie pomysłów pogrupowania na poszczególne kategorie czytelnika, rozpatrywanego diachronicznie, nie ogranicza się wyłącznie do podejścia socjologicznego. Uczony sygnalizuje także inną kategorię - czytelnika fikcyjnego lub wyobrażonego przez autora. Podkreśla, że taki czytelnik, przedstawiony częstokroć w utworze literackim, głównie w poezji, "może nawet należeć do obserwowanego przez poetę środowiska, a nawet do współczesnych"¹⁰. Badanie go jest jednak niezbędne do wyjaśnienia wielu niewidocznych na pierwszy rzut oka elementów aktu twórczego i od takiego właśnie badania winno się rozpoczynać wszelkie badanie czytelnika literatury. Kategorię czytelnika fikcyjnego wiąże Bielecki z oczywistą cechą twórczości artystycznej - z jej dialogowością. Te ostatnie obserwacje wykazują, że uczony wychodzi poza ramy koncepcji historyczno-socjologicznej, starając się traktować utwór literacki również jako integralny, na swój sposób zamknięty i zakończony element aktu twórczego.

Podobny kierunek w podejściu do kategorii czytelnika reprezentuje praca Aleksandra Lewidowa: Autor - obraz - czytelnik¹¹. Zasadnicza

⁹Tamże, s. 37.

¹⁰Tamże, s. 30.

¹¹A.M. Л е в и д о в: Автор - образ - читатель. Ленинград 1977. Praca ta ukończona została około 1968 r.

myśl badacza koncentruje się na autorze i metodach jego pracy twórczej, w wyniku której winien powstać zobiiektywizowany obraz rzeczywistości przedstawionej, odbieranej przez czytelnika bez powiązania z autorem, niezależnie od niego. W ten sposób może zaistnieć "trójkąt", którego kąty wypełnione są przez trzy niezależne od siebie bezpośrednio byty: autora, obraz i czytelnika. Bezpośredni związek czytelnika z autorem, widocznym w przedstawionym obrazie, jest wadą utworu literackiego (rozważania Lewidowa prowadzone są głównie na podstawie epiki i dramatu - liryka, jego zdaniem, jest rodzajem typowo subiektywnym, dlatego badacz wyłącza ją z kręgu swoich zainteresowań). Odbiór utworu jest tylko wtedy prawidłowy, gdy twórczość czytelnika idzie drogą, którą przeszedł autor (tzn. następuje zobiiektywizowanie rzeczywistości i oddzielenie obrazu od autora).

Twórczość czytelnika to jeden z głównych problemów poruszanych w omawianej książce. Lewidow wskazuje różnorodne zasady uruchamiania aktywności odbiorczej czytelnika, z których najważniejszą, szczególnie silnie pobudzającą do twórczości stanowi zasada "lustrzanego odbicia" jednych obrazów w postępowaniu i przeżyciach innych. Tylko aktywny, twórczy czytelnik jest w stanie prawidłowo odebrać obraz pierwotny, doszukać się go w przedstawionym świecie.

Specyficzna trudność twórczości pisarza [...] polega na tym, że poznana przez niego abstrakcja powinna być wcielona w konkret (postaci, sytuacje), tzn. znajdować się wewnątrz tworzonego systemu obrazowego. Proces twórczy czytelnika idzie w kierunku odwrotnym - od "żywej percepcji" tego, co konkretne, "jednostkowe" i "specyficzne" w postaciach do poznania tego, co jest w nich abstrakcyjne, "ogólne", tego, co składa się na istotę człowieka i określa jego zachowanie - do poznania prawidłowości porządku społecznego (droga "od żywej percepcji do myślenia abstrakcyjnego").¹²

¹² Tamże, s. 299.

Rozważania o twórczości czytelnika zamyka Lewidow znanymi już z pracy Bieleckiego twierdzeniami o konieczności badania i tworzenia historii społecznego użytkowania utworu artystycznego. Wiąże się ona ściśle z żywotnością poszczególnych tekstów literackich, na którą, oprócz ich obiektywnych wartości, składają się także sposób czytania i nastawienie czytelnika.

Lewidow bada to zagadnienie przy pomocy analizy sposobów ponownego czytania utworów. Wyróżnia dwa zasadnicze typy - czytanie intensywne, kiedy książka wielokrotnie brana jest z półki i czytana ponownie (dotyczy to utworów wartościowych), oraz czytanie ekstensywne, nie jakościowe, lecz ilościowe, czyli zwiększanie, rozpowszechnianie, poszerzanie kręgu czytelników (wiąże się to z utworami często w przyszłości zapomnianymi lub czytаныmi "dla rozrywki").

Inne sposoby ponownego czytania, również bezpośrednio związane z żywotnością utworów artystycznych, to czytanie "ontogenetyczne" - ponowne czytanie jednego utworu przez jednego człowieka w różnym wieku, i czytanie "filogenetyczne" - ponowne czytanie jednego utworu przez różne pokolenia.

O ile "ontogenetyczne" ponowne czytanie charakteryzuje poziom kulturalny czytelnika, jego horyzonty, stopień jego rozwoju estetycznego, a w rezultacie - czytelników, kraj, epokę, o tyle "filogenetyczne" ponowne czytanie dodatkowo spełnia funkcję, zawierającą pewne wnioski: każdy pisarz ostatecznie zajmuje to miejsce, jakie mu się należy; to, co jest nieważne lub marne zostaje odsiane, a to, co ważne lub wielkie - żyje.¹³

W zakończeniu swej pracy Lewidow wylicza czynniki, które mogą wpływać na zmiany w sposobie odbioru utworu literackiego. Należą do nich: zmiana rzeczywistości społecznej, nastroj i stan psychofizjologiczny czytelnika, tempo czytania (prędkość czytania i głębia zrozumienia

¹³Tamże, s. 309-310.

znajdują się w stosunku odwrotnie proporcjonalnym) i wiele innych. Wszystkie wymienione aspekty i sposoby czytania powinny być uwzględniane w procesie twórczym przez pisarza, jeśli chce on stworzyć utwór wartościowy, dać mu szansę na przeżycie w świadomości wielu pokoleń.

Książka Aleksandra Lewidowa jest najbardziej wyrazistym przykładem podejścia historyczno-socjologicznego do zagadnienia odbiorcy dzieła literackiego. Traktuje go fizycznie, jako element rzeczywistości, osobę społeczną. Podobny sposób rozstrzygania tego problemu reprezentują niektóre rozdziały cytowanej już książki Walerija Prozorowa. Badacza interesuje w głównej mierze rola czytelnika w procesie literackim, jego wpływ na kształtowanie utworu literackiego. Prozorow rekonstruuje opinie demokratycznej krytyki rosyjskiej XIX wieku na ten temat, omawia także zasady i sposoby współdziałania Lwa Tołstoja i Michaiła Sałtykowa-Szczedrina z czytelnikami, ich twórcze nastawienie na czytelnika. W tym aspekcie zatem praca ta nie odbiega zasadniczo od głównej linii omawianego kierunku badawczego.

Rozdział pierwszy książki świadczy jednak o szerszym widzeniu problemu przez Prozorowa. Po dokonaniu historycznego przeglądu badań nad czytelnikiem (w filozofii, historii literatury i krytyce literackiej) badacz przechodzi do zagadnienia czytelnika wewnętrznego. Inspiracją do tych rozważań jest omawiana przez Wiktora Winogradowa¹⁴ koncepcja obrazu Autora w dziele literackim, odczuwanego zawsze w zależności "od obrazu «wewnętrznego», hipotetycznie zakładanego przez artystę czytelnika-adresata, na którego, chcąc nie chcąc, świadomie czy podświadomie zorientowana jest praca pisarza"¹⁵. Prozorow uznaje za oczywiste, że twórca zakłada dla swojego dzieła prawdopodobnego (według terminologii utartej już w polskich pracach tego typu - wir-

¹⁴V.V. V i n o g r a d o v: O jazyke chudožestvennoj literatury. Moskva 1959.

¹⁵V.V. P r o z o r o v: Čitatel..., s. 32.

tualnego) czytelnika-adresata, czytelnika-rozmówcę. Nie ulega dla badacza wątpliwości wpływ tego typu czytelnika zarówno na sam proces, jak i na końcowy rezultat pracy pisarza. Zależność wirtualnego czytelnika od czytelnika realnego utożsamia Prozorow z zależnością obrazu Autora od konkretnej biograficznie postaci pisarza.

Kontynuując swoje spostrzeżenia, potwierdzone przykładami z literatury rosyjskiej od klasycyzmu do realizmu socjalistycznego, Prozorow szkicuje program niezbędnych badań historyczno-literackich w tym zakresie. Za jedno z najważniejszych zadań w tej dziedzinie nauki, dotychczas niemal zupełnie nie poruszonych, uważa badacz analizę form przejawiania się w tekście czytelnika-adresata i sposobów odnajdywania ich w ideowo-artystycznej strukturze utworów. Autor omawianej książki wskazuje w pierwszym rzędzie oczywiste przykłady przywoływania czytelnika wirtualnego, znane w literaturze jako bezpośrednie zwroty do niego, dyskusje z nim czy nawet kpiny z niego, służące często-kroć do zwrócenia uwagi "założonego" rozmówcy na wygłaszany tekst. Są jednak utwory, w których nie ma bezpośrednich zwrotów do czytelnika, zatem poszukiwanie jego "śladów" prowadzić należy wśród tych elementów tekstu, które z racji samego swego przeznaczenia powinny przyciągać ku sobie uwagę czytelnika. Należą do nich: "mówiący" tytuł, motto, przypisy autorskie i różnorodne rodzaje post scriptum, sposób zawiązania akcji przez narratora, wstęp, pierwsza fraza oddziałująca na nastrój czytelnika, wybór specyficznego miejsca i czasu akcji, odpowiednich realiów historycznych, ekonomicznych, geograficznych, politycznych itp. Oddzielną grupę sygnałów stanowią odpowiednio dobrane środki stylistyczne, zwłaszcza leksykalno-frazeologiczne, które ukierunkowują utwór na odpowiedni typ odbioru. W liryce szczególnie ważny jest sposób użycia zaimek, które z drugoplanowych elementów języka przekształcają się niejednokrotnie w czynniki decydujące o znaczeniu wypowiedzi. W dramacie natomiast sygnałem przywołującym czytelnika bywa zazwyczaj poetyka didaskaliów. Nie można też pominąć graficznych środków wyrazu, skierowanych na uważnego

odbiorcę, zwłaszcza kursywy, tak chętnie stosowanej przez Fiodora Dostojewskiego i tak wiele w jego powieściach znaczącej.

W zakończeniu omawianego rozdziału Prozorow wraca do głównego nurtu swoich zainteresowań - historyczno-socjologicznych badań nad czytelnikiem. Wskazuje źródła, do których powinna sięgnąć nauka, aby kompleksowo przeanalizować ten problem: listy czytelników, dokumenty archiwalne (w tym protokoły policyjne i zapisy urzędów cenzury), publicystyczne wypowiedzi pisarzy, pamiętniki i wiele innych. Stojąc na stanowisku, zaprezentowanym kilkadziesiąt lat wcześniej przez Bieleckiego, Prozorow głosi również konieczność wprowadzenia do nauki o literaturze kategorii czytelnika jako niezbędnej dla pełnego zrozumienia procesu literackiego.

Ten sam kierunek metodologiczny reprezentują również inne prace uczonych radzieckich. Zwracają na nie uwagę omawiani autorzy, zwłaszcza Prozorow, czerpiąc z nich wiele inspiracji do uzupełnienia i rozszerzenia swoich poglądów. Książka Borisa Miejskiego¹⁶ omawia zagadnienie procesu twórczego z punktu widzenia pozycji autora i wpływu jego talentu na kształt dokonań artystycznych. Zagadnienie czytelnika jest tu poruszane tylko marginalnie, na tyle, na ile wiąże się ono z realizacją zamierzeń i twórczych celów pisarza. Analizując twórczość Czechowa Miejski, zwraca szczególną uwagę na problem "współtwórczości" czytelnika, zawsze jednak w kontekście tego, jak pisarz uzależnia swoją działalność literacką od realnych lub przewidywanych reakcji czytelnika.

Przywoływani częstokroć w literaturze z omawianego kierunku badawczego Michaił Chrapczenko¹⁷ i Dmitrij Lichaczow¹⁸ nie zajmują

¹⁶B.S. M e j s k i e: Talant pisatela i processy tvorčestva. Moskva 1969.

¹⁷M.B. C h r a p c h e n k o: Literatura i modelirovanije dejstvitelnosti. B: M.B. C h r a p c h e n k o: Chudožestvennoje tvorčestvo, dejstvitelnost', čelovek. Moskva 1976, s. 293-312.

¹⁸D.S. L i c h a c h o v: Razvitije russkoj literatury I-XVII vekov. Epochi i stili. Leningrad 1973.

się kompleksowo interesującym nas problemem, aczkolwiek w pracach ich pojawiają się uwagi na temat roli czytelnika w procesie twórczym i konieczności badania poetyki odbioru. Ponieważ jednak nie są to koncepcje ukierunkowane na tego typu analizy, ograniczamy się tu wyłącznie do zasygnalizowania ich.

Podsumowując dokonany przegląd należy stwierdzić, że badacze z kierunku historyczno-socjologicznego określają czytelnika jako element społecznie rozumianego procesu twórczego, element realny, tak jak realne są jego dwa początkowe ogniwa: pisarz i dzieło. Czytelnik jest więc tu kategorią literaturoznawczą, której badanie we wszystkich jej przejawach oraz historycznych i społecznych uwarunkowaniach przedstawiciele tego kierunku uważają za jedno z zasadniczych zadań stojących przed historią literatury.

Drugi dający się wyszczególnić w nauce radzieckiej kierunek badawczy koncentruje się na zagadnieniu odbiorcy jako elementu teorii dzieła literackiego. Nie jest to kierunek samodzielny. Jego reprezentanci, jak już wspomniano, związani są głęboko z historyczno-socjologiczną interpretacją zagadnienia, doszukują się jednak możliwości rozszerzenia swych badań podstawowych poprzez analizę samej struktury dzieła literackiego.

Wydaje się, że kierunek ten ma inspiracje negatywne - zrodził się jakby w opozycji z jednej strony do koncepcji Lwa Wygotskiego z jego klasycznej pracy: *Psychologia sztuki*¹⁹, z drugiej zaś - do teorii dzieła literackiego Romana Ingardena. Metodologiczne deklaracje Wygotskiego, który podejmuje próbę zgłębienia problematyki "czystej i bezosobowej psychologii sztuki, badając tylko formę i tworzywo artystyczne bez odnoszenia ich do autora i czytelnika"²⁰, a także konsekwentne odsuwanie zagadnień związanych z odbiorem utworów artysty-

¹⁹ L. W y g o t s k i: *Psychologia sztuki*. Przeł. M. Z a g ó r s k a. Kraków 1980.

²⁰ Tamże, s. 44.

cznych na plan dalszy, wychodzący poza krąg zainteresowań psychologii sztuki i zasadniczego oddziaływania dzieła, spowodowały u omawianych badaczy oczywisty sprzeciw i potrzebę doszukania się właśnie w dziele literackim świadectw założonego nastawienia go na odbiór. Krytykę koncepcji Wygotskiego przeprowadził Boris Miejlach²¹, konstruktywne propozycje interpretacyjne odnajdujemy w artykule Walerija Prozorowa, dotyczącym teorii odbioru tekstu artystycznego²². Badacz odżegnuje się od strukturalnego traktowania tekstu, określając go jako "wypowiedź", "zdanie literackie", w którym, z racji jego bezpośredniego i oczywistego przeznaczenia - oddziaływania na czytelnika, wydzielić można trzy wzajemnie powiązane poziomy odbioru: poziom uwagi, współuczestnictwa i odkrycia.

Poziom pierwszy służy wprowadzeniu czytelnika do utworu, wpisaniu tekstu autora w bieg życia czytelnika. Czytelnik winien zapoznać się tu z "literą" tekstu, zewnętrznymi cechami fabuły, języka, intonacji utworu. Ograniczenie się czytelnika wyłącznie do odbioru na tym poziomie powoduje jednak, że dociera do niego wyłącznie "obiekt przedstawienia, a nie samo przedstawienie". Dlatego autor po opanowaniu uwagi czytelnika wprowadzić go powinien na poziom wyższy, na którym pobudza czytelnika do projekcji tekstu na siebie, do porównywania go z własnym doświadczeniem życiowym. Wzniesienie się czytelnika na ten poziom (badacz nazywa go również porównawczym) świadczy o chęci dotarcia przez niego do pewnej istoty, obnażenia sensu. O ile na poziomie uwagi wydziela się w tekście artystycznym głównie to, co jest jednostkowe, konkretne, przedstawiające, o tyle na poziomie porównawczym uwidacznia się element uogólnienia, typizacji, to, co zdolne jest do wywołania współuczucia, co jednoczy świat autora i świat czytelnika.

²¹B.S. M e j l a c h: Talant pisatela..., s. 22-30.

²²V.V. P r o z o r o v: Chudošestvennyj tekst i čitatelskoje vosprijatije. (K teorii voprosa). "Filologičeskie nauki" 1978, No 1, s. 11-17.

Zatrzymanie się na poziomie porównawczym nie daje możliwości odczucia całej głębi sztuki, zrozumienia jej wielowymiarowości. Pełnię odbioru można uzyskać dopiero na poziomie trzecim - poziomie odkrycia, nazywanym też poetyckim. Zakłada on skoncentrowanie uwagi na obrazie Autora, uszlachetnia czytelnika, przypomina mu o godności ludzkiej, o prawdziwych i pozornych wartościach życia, "o dobrych uczuciach", "zaraża" dążeniem do doskonalenia duchowego.

Prozorow przeprowadza również swoiste zestawienie własnej koncepcji z teorią konkretyzacji oraz wielofazowości dzieła literackiego Romana Ingardena. Zasługę polskiego uczonego widzi w podjęciu przezeń próby wspólnego badania struktury tekstu i struktury jego odbioru, co poprzez odkrywanie natury "potencjalnych elementów" tekstu pozwala na określenie jego wewnętrznej predyspozycji do wszelkiego rodzaju konkretyzacji czytelniczych. Za warunek właściwej konkretyzacji uważa Prozorow odżegnanie się od Ingardenowskiego subiektywizmu, który pozwala do nieskończoności rozszerzać granice możliwych sposobów odbioru dzieła literackiego.

Poziomy odbioru dzieła literackiego nakreślone przez Prozorowa pozostają w pewnym, choć niejednoznacznym związku z wielofazową budową utworu. Poziom uwagi najaktywniej przejawia się w początkowych stadiach (fazach) odbioru tekstu. Są to te elementy, które badacz wymienia w omawianej wcześniej książce jako naturalne, oczywiste sygnały skierowane do odbiorcy.

Poziom współuczestnictwa jest najbardziej ruchomy, zmienny, podlega różnym przekształceniom w czasie (i w przestrzeni [...]). Poziom współuczestnictwa może ujawniać się jednocześnie z początkiem lub - jeszcze częściej - zaraz po nim (bezpośrednie lub pośrednie zwroty do założonego czytelnika, autorska solidarność lub spór z tradycją literacką, krótkie lub rozbudowane porównania, upodobnienia, paralele itp.). Znaczenie poziomu poetyckiego (odkrycia) nie może zostać wyczerpane do samego końca tekstu, w miarę

zblizania się do finału, zgodnie z wolą autora, znacznie się nasilając i w sposób zamierzony zaosttrzając.²³

Prozorow przestrzega także badaczy utworów literackich przed konsekwencjami wynikającymi z pobieżnego ich odczytywania. Zbytne skoncentrowanie się na poziomie uwagi musi prowadzić do nadmiernego preferowania formy nad treścią. Przesadne zainteresowanie poziomem współuczestnictwa powoduje powstawanie jednostronnych subiektywno-psychologicznych interpretacji (typu: ilu czytelników, tyle treści tekstu). Tylko naukowy obiektywizm gwarantuje uświadomienie sobie wszystkich trzech poziomów odbioru i ich współzależności.

Koncepcja Prozorowa, wyznaczająca trzy poziomy odbioru utworu artystycznego, zgadza się w swojej istocie z istniejącymi w polskim literaturoznawstwie badaniami tego problemu²⁴. Komentarz przedstawiający poszczególne poziomy jest jednak w omawianym artykule stanowczo zbyt opisowy i ogólnikowy, sformułowania - nieprecyzyjne i wieloznaczne, trudno więc traktować tę pracę jako ściśle teoretyczną. Brak w niej bowiem jasności terminologicznej i odpowiednich przykładów, które mogłyby zilustrować dość mgliście przedstawione wywody autora. Artykuł godny jest jednak uwagi jako jedna z niewielu istniejących w radzieckich badaniach problemu odbiorcy (poza fragmentami książki tegoż autora i wypowiedziami A. Bieleckiego) propozycji rozpatrzenia omawianego zagadnienia w aspekcie teorii dzieła literackiego.

W opozycji do Ingardenowskiej, jak również wszystkich innych nie-marksistowskich koncepcji ontologii dzieła sztuki, stoi praca Zinowija Gierszkowicza²⁵, prezentująca marksistowskie podejście do tych

²³Tamże, s. 16.

²⁴Por.: S. S a w i c k i: Między autorem a podmiotem mówiącym. W: t e n ż e: Poetyka. Interpretacja. Sacrum. Warszawa 1981, s. 84-110.

²⁵З.І. Г е р њ к о в и џ: Онтологические аспекты произведения искусства. В: Творческий процесс и художественное восприятие. Ред. Д.Д. Б љ а г о ј и н. Ленинград 1978, s. 44-65.

problemów. Artykuł ten, nie dający się zakwalifikować do żadnego z wyznaczonych na wstępie kierunków badań nad odbiorcą dzieła literackiego, porusza jednak istotne dla każdego z tych kierunków kwestie. Z historyczno-socjologicznym sposobem podejścia do zagadnienia wiąże się poprzez wyjaśnianie istniejących niekiedy wątpliwości dotyczących możliwości współistnienia w dziele sztuki bytów idealnych i materialnych. Właśnie fakt, że utwór należy do całego systemu kultury artystycznej i jest zjawiskiem rozwijającym się dialektycznie - wyjaśnia Gierszkowicz - pozwala na traktowanie go jako jedności tych pozornie wykluczających się bytów. W ramach procesu stawania się przechodzi on bowiem przemiany egzystencjalne: od fazy idealnej (etap zamysłu twórczego artysty) poprzez fazę materialną (etap zaistnienia utworu jako obiektywnej rzeczywistości) znowu do fazy idealnej (recepcja przez inne niż autor podmioty odbiorcze), stając się w ten sposób własnością społeczną.

Do koncepcji przedstawicieli kierunku badawczego, traktującego odbiorcę jako element teorii dzieła literackiego, nawiązują te fragmenty rozważań Gierszkowicza, które opisują materialne stadium egzystencji dzieła. Autor artykułu wskazuje, że w tej właśnie fazie uzewędnia się "ukierunkowanie" dzieła sztuki na odbiór, rodzi się jego percepcyjna forma. Obiektywną, materialną formę utworu cechują właściwości optyczne, akustyczne i optyczno-akustyczne, które w procesie subiektywnego odbioru przeradzają się we właściwości wizualne, audialne i audiowizualne podmiotu recepcji. Gierszkowicz nie stawia sobie za cel, co oczywiste, teoretycznoliterackiego wyjaśnienia możliwości zaistnienia w tekście artystycznym sygnałów odbiorcy wirtualnego, wskazuje jednak te aspekty ontologii dzieła sztuki, w których adresat zostaje w nie wpisany jeszcze przed przemianą utworu w fazę percepcyjną.

Artykuł ten łączy się jednocześnie z trzecim kierunkiem badań nad zagadnieniem odbiorcy, a mianowicie ze sposobem traktowania dzieła sztuki jako aktu komunikacji.

Jeśli uwzględnimy fakt, że między artystą a odbiorcą w systemie kultury artystycznej istnieje wzajemne oddziaływanie komunikacyjne, to w pełni wyjaśnić możemy także istniejącą tutaj zgodność: artysta, tworząc utwór, zawiera w nim i przekazuje przy jego pomocy komunikat w postaci kodu optyczno-akustycznego, który może zostać przyjęty i zdekodowany tylko w procesie jego audiowizualnego odbioru.²⁶

Wprawdzie rozważania autora nie rozwijają szerzej zagadnienia odbiorcy w akcie komunikacji, lecz służą przede wszystkim wykazaniu materialnej istoty utworu artystycznego i obaleniu wszelkich koncepcji, traktujących go jako byt idealny, jednak podjęcie tego tematu w omawianej pracy uznać należy za pewien wkład w radziecką teorię komunikacji literackiej. Teoria ta, układająca się w trzeci kierunek badań nad problemem adresata w literaturoznawstwie radzieckim, wywodzi się z koncepcji dialogowości literatury, wysuniętej po raz pierwszy przez Michaiła Bachtina w jego książce o poetyce Dostojewskiego z 1929 r.²⁷, rozszerzonej i uzupełnionej przez autora w następnych wydaniach, nie poświęconej jednak wprost zagadnieniu adresata. W Bachtinowskiej metalingwistyce język jest dialogowy z założenia, jest nastawiony na cudze słowo i cudzą wypowiedź. Rozważania nad adresatem pojawiają się u tego wybitnego badacza znacznie później, choć też marginalnie, w napisanej w Sarańsku w latach 1959-1961 (nie ukończonej i opublikowanej dopiero pośmiertnie) pracy: Problem tekstu. Próba analizy filozoficznej²⁸. Bachtin pisze:

Samo rozumienie włącza się do systemu dialogowego jako jeden z jego składników, zmieniając w pewien sposób totalny sens systemu.

²⁶Tamże, s. 62-63.

²⁷M. M. B a c h t i n: Problemy tvorčestva Dostojevskogo. Leningrad 1929.

²⁸M. B a c h t i n: Problema teksta. Opyt filosofskogo analiza. "Voprosy literatury" 1976, No 10, s. 122-151.

Rozumiejący - nieuchronnie staje się trzecią osobą dialogu (naturalnie nie w dosłownym, arytmetycznym sensie), w dialogu bowiem, będącym ośrodkiem rozumienia, może oprócz niego uczestniczyć nieograniczona liczba osób. Jednakże jego dialogowa pozycja jest zdecydowanie odmienna. Wszelka wypowiedź ma zawsze adresata (różnego typu, niejednakowo oddalonego, skonkretyzowanego, rozpoznanego itp.). Autor utworu językowego oczekuje od niego rozumienia współodpowiadającego, antycypuje je. Jest to druga (znów nie w znaczeniu arytmetycznym) osoba. Jednakże oprócz tego adresata (drugiego) zakłada on też - mniej lub bardziej świadomie - istnienie wyższego nadadresata (trzeciego), licząc na to, że jego współodpowiadające rozumienie, które odda utworowi pełną sprawiedliwość, nastąpi w nieokreślonej metafizycznej dali bądź też w odległym czasie historycznym. [Adresat zapasowy] Taki adresat, wraz ze swą idealnie wierną percepcją-odповідzią w różnych epokach, w warunkach różnorako odczuwanego świata, uzyskuje odmienne konkretyzacje ideologiczne (bóg, absolutna prawda, sąd bezstronnego sumienia ludzkiego, naród, wyrok historii, nauka itp.).²⁹

Bachtin uważa nadadresata za konstytutywny moment całej wypowiedzi. Można się go doszukać w tekście, jeśli przyjąć metodę wnikliwej analizy zakładającą, że słowo "zawsze chce być usłyszane, zawsze szuka współodpowiadającego rozumienia, nie poprzestaje na najbliższej percepcji, lecz podąża wciąż dalej i dalej (w nieskończoność)"³⁰.

Na koncepcji Bachtina jako na jednym z głównych teoretycznych źródeł opierają się współcześni uczeni radzieccy, zajmujący się zagadnieniami komunikacji językowej. Problematykę tę podejmują w swych pracach przede wszystkim lingwiści-pragmatycy uważając, że pragmaty-

²⁹M. B a c h t i n: Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych. Próba analizy filozoficznej. W: t e n ż e: Estetyka twórczości słownej. Przeł. D. U l i c k a. Warszawa 1986, s. 435-436.

³⁰Tamże, s. 437.

ka jest najbardziej predestynowaną do badania komunikacyjnej treści wypowiedzi dziedziną semiotyki. Spośród istniejących obecnie opracowań naukowych zagadnienie adresata najszerzej przedstawione zostało w pracy Niny Arutiunowej: Czynniki adresata³¹. Autorka opiera swoje przemyślenia na badaniach lingwistów zachodnich: R. Posnera, H.P. Grice'a, J.R. Searle'a, L. Linsky'ego i innych, zajmujących się teorią aktów mowy. W artykule podkreśla się, że czynnik adresata jest bardzo istotny dla pełnego omówienia wypowiedzi językowej. Chodzi oczywiście o traktowanie go nie jako globalnej postaci, lecz - podobnie jak mówiącego - tylko w określonym aspekcie czy funkcji, odpowiadającej aspektowi mówiącego.

Arutiunowa uzasadnia używanie samego terminu "adresat" - jednego z wielu istniejących językowych sposobów określania tego "drugiego" uczestnika komunikacji. Zdaniem badaczki termin ten najbardziej wyraziście podkreśla świadome ukierunkowanie wypowiedzi językowej do osoby, "która może być w określony sposób scharakteryzowana, przy czym komunikacyjny zamiar autora wypowiedzi powinien być zgodny z tą jego charakterystyką"³².

W teorii aktów mowy punkt widzenia adresata przyjmowany jest za wyjściowy przy interpretacji wypowiedzi. Arutiunowa przytacza cztery postulaty Grice'a, biorące jakby w obronę adresata przed autorem, który winien organizować wypowiedź w taki sposób, by spełniła ona swe zadania komunikacyjne. Są to:

- 1) maksyma ilości (wkład w rozmowę ma być na tyle informatywny, na ile jest to niezbędne); 2) maksyma jakości (mów prawdę); 3) maksyma stosunku (bądź relewantny); 4) maksyma maniery (mów jasno, krótko, konsekwentnie).³³

³¹N.D. A r u t i u n o v a: Faktor adresata. "Izvestija AN SSSR". Serija literatury i jazyka. T. 40, No 4, 1981, s. 356-367.

³²Tamże, s. 358.

³³Tamże.

Maksymy te wskazują, że opracowanie wypowiedzi przez jej autora zachodzi stale pod naciskiem czynnika adresata.

W dalszej części artykułu badaczka charakteryzuje adresata ze względu na jego stosunek do aktów mowy, mowy wewnętrznej i utworu literackiego. Wskazuje się tu na konieczność uwzględniania faktu, że w aktach mowy adresat, reagując na wypowiedź, przekształca się z odbiorcy mowy w mówiącego. Nie zacierają to różnic między mówiącym-zaczynającym wypowiedź a mówiącym-odpowiadającym ani też różnic między taktyką językową atakującą i obronną.

W kontakcie językowym każda wypowiedź odbierana jest nie jako sama dla siebie, lecz jako replika, wmontowana w kompleks pragmatyczny. Przy tym ocena przez adresata treści językowej (sensu komunikacyjnego) wypowiedzi zwykle łączy się z oceną jej adekwatności do danej sytuacji pragmatycznej.³⁴

Rozpatrując zagadnienie funkcji adresata w różnych typach aktów mowy autorka artykułu wychodzi od pytania o to, czy wszystkie akty mowy są adresowane? Analiza rozmaitych rodzajów i gatunków wypowiedzi wskazuje, że większość jest adresowana, a usunięcie z nich adresata powoduje utratę lub zmianę sensu. Arutiunowa wylicza trzy czynniki, warunkujące nierozdzielność adresata od produktu językowego: 1) związek adresata z efektem perlokutywnym; 2) zabawowa zasada mowy, stale zamieniająca miejscami rozmówców i tworząca "adresata inwertyzowanego"; 3) przynależność aktu mowy do sfery stosunków międzyludzkich.

Osłabiony związek z adresatem mają twory językowe odpowiadające poznawczej działalności człowieka. Przejawiają się one pod postacią wypowiedzi "do nikogo", notatek, dzienników. Na nich opiera się mowa wewnętrzna, ale wiele z nich wykazuje tendencje do zdobycia adresata, którego badaczka określa terminem "adresat dokooptowany". Dążenie ta-

³⁴Tamże, s. 363.

kie charakteryzuje głównie wypowiedzi, których przedmiotem jest sam mówiący lub jego najbliższe otoczenie, a także informacje zawierające plotki lub ciekawostki. Te ostatnie mają często charakter pośrednich (zależnych) aktów mowy, w których adresat przyjmuje na swój rachunek wypowiedź formalnie nie do niego skierowaną (sądy ogólne, pochwały odbierane z odwrotnym znakiem itp.). Pośrednie akty mowy są - zdaniem autorki - zawsze adresowane. Badaczka w sposób zdecydowany odróżnia ich adresata od adresata utworów artystycznych, który nie jest skłonny uznawać żadnych intencji autora, mających na celu poprawę obyczajów. Autor tekstu artystycznego nie musi bowiem przestrzegać zasady relewantności pragmatycznej, jeśli zaś wprowadza ją do utworu artystycznego, to tylko w formie fenomenu zwanego aluzją.

Mowa wewnętrzna jest następnym etapem zainteresowania autorki artystyki. Wyróżnia ona wiele wariantów przejawiania się adresata w tej sytuacji pragmatycznej, odzwierciedlającej psychikę człowieka. Zdaniem Arutiunowej większość form mowy wewnętrznej przeznaczona jest dla adresata zewnętrznego. Niektóre z nich (wychwalanie się, przyznanie się do czegoś, spowiedź) nie wymagają słownej reakcji adresata, zachowują jednak cechy zwrotu do adresata fikcyjnego. Ten typ mowy wewnętrznej przejęła literatura w takich formach jak skaz czy spowiedź, co w następstwie doprowadziło do powstania techniki "strumienia świadomości". Inne formy, na przykład kontynuacje zewnętrznych kłótni czy sporów, zakładają reakcję adresata, włączaną niekiedy przez podmiot w mowę wewnętrzną. Niektóre rodzaje mowy wewnętrznej są samoadresowane, wywołują one rozpadnięcie się osoby na dwóch hierarchicznie nierównych rozmówców, z których jeden przeprowadza zazwyczaj z pozycji nadrzędnej krytykę drugiego (różnego rodzaju namowy, obietnice związane z przyszłością, wyroki etyczne itp.). Jeszcze innym wariantem adresowania mowy wewnętrznej są prośby, modlitwy, egzystencjalne pytania typu: jak żyć? jak sobie ze sobą poradzić? skierowane zawsze do istoty wyższej. Istnieje wreszcie dialogizowana mowa wewnętrzna zbudowana z pytań i odpowiedzi. Zdaniem Arutiunowej odzwier-

ciedla ona standardową dialektykę przemysłu. Tylko w przypadku, gdy przemyslenia dotyczą zasadniczych zagadnień moralnych ten typ mowy wewnętrznej "przybiera charakter oryginalnego dialogu, w którym kontragent, a niekiedy obydwa przeciwnicy ideowi mogą być personifikowani". Od czasów Dostojewskiego literatura często wykorzystuje ten sposób dla pokazania świata wewnętrznego bohaterów. Literatura psychologiczna posługuje się również innymi przejawami mowy wewnętrznej - myślami, rozmyślaniami, wspomnieniami, planami na przyszłość, fantazjowaniem itp.

Mowa wewnętrzna podlega niekiedy także eksterioryzacji. Ma ona różne formy i różne są też wtedy funkcje adresata. Ten typ wypowiedzi polega głównie na wymianie między uczestnikami dialogu myśli, ocen, poglądów, będących kontynuacją ich przeżyć wewnętrznych. Przy małym dystansie między rozmówcami nie musi być nawet jedności tematycznej, której wymaga sytuacja rozmówców dążących dopiero do zbliżenia. W przypadku natomiast, gdy adresat jest zupełnie obcy mówiącemu, zajmuje on pozycję słuchacza, podczas gdy autor wypowiedzi stara się prowadzić narrację w możliwie najbardziej korzystnej dla siebie interpretacji (sytuacja wspólnego spędzania czasu przez przypadkowo zebrane osoby - kolejka, poczekalnia, podróż). Tę formę związków językowych przejęła i ukanonizowała literatura.

W zakończeniu rozważań na temat adresata mowy wewnętrznej Arutjunowa pisze:

Mowa wewnętrzna składa się z dwóch komponentów: właściwej mowy wewnętrznej i niektórych postaci interioryzowanego dialogu. Mowa zewnętrzna, obsługująca werbalne, wzajemne oddziaływanie ludzi na siebie, składa się z form właściwego dialogu i eksterioryzowanej mowy wewnętrznej. W pierwszym przypadku nastawienie na adresata wynika z komunikacyjnego zadania aktu mowy, w drugim uwarunkowane jest potrzebą wspólnoty.³⁵

³⁵Tamże, s. 365.

Ostatni etap przemyśleń autorki omawianego artykułu dotyczy utworów literackich. Paralele literatury z komunikacją międzyludzką widzi badaczka w występowaniu w pierwszej z tych form takich parametrów pragmatycznych, jak: autor wypowiedzi, nastawienie komunikacyjne, adresat i związane z nim oddziaływanie estetyczne. Arutiunowa bardzo wysoko ocenia prowadzone współcześnie w Polsce badania nad poetyką odbioru oraz nad stylami odbioru i szeroko je komentuje. Wyprowadza następnie wniosek, że "uświadczenie sobie tekstu artystycznego jako szczególnego typu komunikacji posłużyło jako bodziec do rozwoju chwytów stylistycznych polegających na naruszeniu praw adresata"³⁶. Współczesna literatura nie realizuje w zasadzie ani jednej z przytoczonych wcześniej maksym Grice'a, co - zdaniem autorki - świadczy o jej stylotwórczym charakterze. Naruszanie zasad komunikacyjnych przez literaturę stosowane jest zresztą od dawna w różnych formach i dla różnych celów, przy czym najbardziej rozpowszechnionym chwytem są tu przesunięcia i zagęszczenia kompozycyjne, szczegółowo zbadane już przez szkołę formalną. Zaburzenia konsekwentnego przebiegu opowiadania związane są także z zaburzeniami w następstwie wprowadzania faktycznych informacji. Autor regularnie wyklucza z narracji ogólne tło informacyjne i zamienia je pojedynczymi szkicami czy drobnymi epizodami licząc na to, że adresat potrafi na ich podstawie odtworzyć to, co ogólne. Narracja, zdaniem Arutiunowej, coraz częściej budowana jest na zasadzie metonimii.

Kolejny krok w stronę naruszania komunikacyjnych praw adresata to ukrywanie przed nim tych kluczowych faktów, które są zasadnicze do wyjaśnienia wewnętrznej logiki fabuły. Nie chodzi tu o rozwiązania takie, jakie stosuje powieść kryminalna, gdzie czytelnik z założenia jest postacią nie uświadomioną, lecz o fakty znane wewnątrztekstowemu opowiadaczowi i jego adresatom, ale nie znane czytelnikowi, jakby mu przypadkowo zapomniano o nich powiedzieć. W zakończeniu swych roz-

³⁶Tamże, s. 366.

ważań Arutiunowa stwierdza, że "proza XX wieku prowadzi atak na komunikacyjne prawa adresata, coraz częściej posługując się chwytami stylistycznymi, wyrastającymi ze stosunku do tekstu literackiego jako rodzaju komunikacji"³⁷.

Wśród badań nad komunikacją językową, prowadzonych przez radzieckich lingwistów-pragmatyków, do interesujących należy także zaliczyć przemyslenia Walerija Diemjankowa³⁸. Autor ten nie zajmuje się bliżej zagadnieniem adresata, omawia przede wszystkim ogólne pragmatyczne zasady interpretacji wypowiedzi. Przede wszystkim interesuje go zagadnienie kontaktu, zasady jego zaistnienia i przebiegu. Ponieważ jednak artykuł ten nie wiąże się bezpośrednio z komunikacją literacką i z głównym problemem niniejszego przeglądu, ograniczymy się wyłącznie do zasygnalizowania go. Bliżej natomiast skoncentrujemy się na tekście Gieorgija Stiepanowa³⁹, poruszającym w sposób bezpośredni kwestie związane z autorem i adresatem, rozpatrywane również z punktu widzenia pragmatyki i zagadnień komunikacji literackiej.

Autor artykułu podejmuje problemy literatury jako specyficznego aktu komunikacji językowej. Te dwie sfery działalności komunikacyjnej jednoczy także (oprócz znanych już, na przykład z przemyslenia Arutiunowej, cech wspólnych) czynnik dialogowości. Stiepanow omawia w skrócie koncepcję dialogowości literatury Michaiła Bachtina, wskazując zarazem fakt, że autor "Problemów poetyki Dostojewskiego" uważał aparat lingwistyki za nieodpowiedni do analiz tekstu literackiego. Współczesny badacz sądzi jednak, że komunikacja artystyczna, najdobitniej obnażając dialogową funkcję języka, winna być badana także

³⁷Tamże, s. 367.

³⁸V. Z. D e m j a n k o v: Pragmatičeskie osnovy interpretacii vy skazyvanija. "Izvestija AN SSSR". Serija..., s. 368-377.

³⁹G. V. S t e p a n o v: K probleme jedinstva vyraženiija i ubeždeniija (avtor i adresat). B: Kontekst 1983. Literaturno-teoretičeskie issledovanija. Red. P. W. P a l i j e v s k i j. Moskva 1984, s. 20-37.

środkami właściwymi dla językoznawstwa, gdyż zastosowanie aparatu semiotyki w odniesieniu do sztuki opiera się głównie na metodyce lingwistycznej.

Gieorgij Stiepanow stoi na stanowisku pragmatycznej interpretacji utworów językowych. Uważa, że spośród wszystkich trzech działów semiotyki pragmatyka poświęca najwięcej uwagi teorii komunikacji literackiej. Pragmatyka uzupełnia bowiem podstawową formułę aktu komunikacji: "mówiący-słuchający" o cały szereg komponentów: referencyjne, modalne, deiktyczne, obramowujące, logiczne, emocjonalne i illokucyjne⁴⁰. Jednocześnie, w ramach komunikacji literackiej "mówiący" przekształcony został w "obraz autora", "słuchający" zaś - w "obraz adresata". W ten sposób teoria komunikacji literackiej stworzyła podstawy istnienia poetyki odbioru.

Badacz wskazuje także główne różnice między komunikacją językową a komunikacją literacką. Szczególnie wyraźnie wyznacza je właśnie pozycja adresata. Dla utworu artystycznego nastawienie na adresata związane jest

nie z zadaniem komunikacyjnym, lecz z koniecznością kontaktu społecznego i wynika z istoty literatury jako jednej z form świadomości społecznej [...]. Nie jest on [adresat - W.M.] bezpośrednio wciągnięty w sytuację pragmatyczną. Nie wymaga się od niego oceny sensu komunikacyjnego i bezpośredniej reakcji na akt mowy.⁴¹

W komunikacji literackiej niemożliwa jest zamiana ról między pisarzem - "podmiotem wypowiedzi" a czytelnikiem - "adresatem", podczas gdy teoria kontaktu w komunikacji językowej⁴² traktowanej pragmatycznie wskazuje, że dwie z trzech uczestniczących w nim stron takiej zamianie podlegają: Ego (bierze na siebie rolę mówiącego lub adresata),

⁴⁰Por.: tamże, s. 23.

⁴¹Tamże, s. 26.

⁴²Por.: V. Z. D e m j a n k o v: *Pragmatičeskiye...*, s. 371.

partner Ego (także może zamieniać swoją rolę), arbiter dla Ego (nie-widoczne audytorium, oceniające językowe działania Ego i jego partnera).

Stiepanow wyróżnia w tekście artystycznym dwa typy adresatów: idealnego (wymyślonego), istniejącego w ramach tekstu, spełniającego literacką rolę partnera, wyobrażonego "ty", oraz realnego - czytającą publiczność odgrywającą rolę arbitra. Za perspektywiczne zadanie metodologiczne teorii literatury uważa autor określenie parametrów dla zbudowania modelu adresata (lub - za Bachtinem - "nadadresata"), co mogłoby wiele wyjaśnić w funkcjonowaniu wartości artystycznych.

Badacz koncentruje się na problemie adresata realnego, traktując go jako jednostkę indywidualną, której percepcję warunkuje konkretna epoka historyczna. Z drugiej jednak strony uważa, że "absolutyzacja indywidualizacji adresata zaciera całość tego pojęcia, gdyż adresata cechuje taka długość życia, jaka jest długość życia samego tworu artystycznego"⁴³. Rozważania Stiepanowa w tym zakresie zbliżone są do poglądów badaczy należących do kierunku historyczno-socjologicznego.

Wracając do przemysłów z dziedziny komunikacji literackiej, autor omawianego artykułu zastanawia się nad możliwościami stworzenia strategii poszukiwania zobiektywizowanego "obrazu adresata". Uważa, że jednym z możliwych kierunków penetracji naukowej mógłby być historyczny przegląd odbioru pojęć: los i przypadek przez czytelników poszczególnych gatunków literackich.

Zawarty w tekście obraz adresata jest znacznie bardziej niedookreślony niż obraz Autora, ale mimo to próby rekonstrukcji adresata, ustalenia jego parametrów były już dokonywane (koncepcja Ingardena konkretyzacji dzieła literackiego). Można je kontynuować, na przykład poprzez analizę tekstów folklorystycznych, w których "poziom komentowania" (równocześnie z odtwarzaniem wiersza i opowiadaniem) może

⁴³G.V. Stiepanov: K probleme..., s. 27.

świadczyć o tym, że wykonawca i słuchacz należą do innych kultur"⁴⁴.

Stiepanow wskazuje następnie różnice między adresatami różnych rodzajów i gatunków komunikacji literackiej. Uważa, że proza, będąc zjawiskiem bliższym językowym aktom mowy, zawiera więcej danych do modelowania niż poezja, zwłaszcza liryczna. O ile większość badaczy problemu odbiorcy skłania się ku rozpatrywaniu tego zagadnienia w prozie, o tyle Stiepanow zwraca się ku poezji. Zauważa, że dla całej poezji lirycznej charakterystyczne jest dążenie do zdobycia "adresata ogólnoludzkiego". Jednak, poza tą tendencją ogólną, poezja wybitna w najlepszych swych dokonaniach nastawia się na indywidualnego człowieka, żyjącego w konkretnym miejscu i czasie. Poezja nie może bowiem istnieć bez odziesienia do swoich czasów, środowiska literackiego i szerzej - społecznego. Brak tego odniesienia - twierdzi Stiepanow - pozbawia ją dialogowości, znaczenia społecznego, a w konsekwencji - adresata. Dążenie poety do skonkretyzowania abstrakcyjnego adresata przejawia się w tworzeniu "tekstowego" adresata-pośrednika, z którym nawiązuje on dialogiczny stosunek zgody. Ponieważ jednak nie ma wyspecjalizowanych środków gramatycznych do wyrażania takich stosunków, poeci wybierają inną formę przywoływania adresata - niezgodę. Chodzi tu nie o zmianę intencji, lecz taktyki przekonywania - poprzez zaprzeczenie uwypuklony zostaje obraz adresata "myślącego inaczej", co

podwyższa ładunek polemiczności, napięcia, tragicznego skontrastowania, daje możliwość obnażenia motywów powstania dramatu niezgodności. Poeta jakby celowo obniża zdolność adresata do widzenia, zauważania, odczuwania, przypisując mu sprzeczne myśli i uczucia, niekiedy banalne, niekiedy po prostu zdrowe lub prosto-duszne.⁴⁵

⁴⁴Tamże, s. 34.

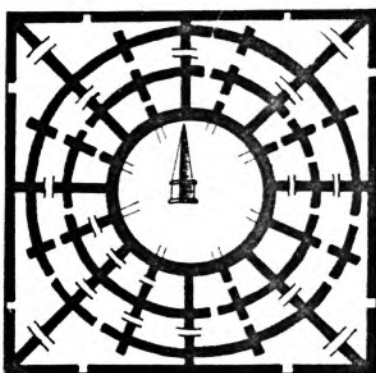
⁴⁵Tamże, s. 36.

Stiepanow nakreśla istotne perspektywy naukowe przed badaniami poetyki odbioru. Przestrzega jednak przed nadmiernym optymizmem, zgodnie z którym oczekiwać by można wskazania wszystkich adresatów czy, co jeszcze trudniejsze, nadadresatów utworów literackich. Adresat nie przedstawiony w tekście, a tylko zamysłony przez autora może być też tylko zamysłony przez badacza. Nadadresat jest trudny do uszczegółowienia ze względu na swą naturę; nieprzerwana zmiana pokoleń czytelników wiąże się też ze zmianami w projektowaniu idealnego, najwyższego adresata tekstów artystycznych. Te zastrzeżenia nie powinny jednak ograniczać badań dotyczących pragmatycznych możliwości adresata, które realizować należy - zdaniem radzieckiego uczonego - w nurcie ogólnego rozwoju poetyki teoretycznej. Poetyka odbioru jest jednym z jej perspektywicznych działów, którego rozwój zagwarantować może korzystanie z osiągnięć innych nauk: lingwistyki aktów mowy, teorii komunikacji, semiotyki w tradycyjnym powiązaniu z historią, psychologią, socjologią, filozofią i innymi dyscyplinami humanistycznymi⁴⁶.

Przedstawione powyżej trzy kierunki radzieckich badań filologicznych, dotyczących szeroko rozumianej poetyki odbioru, wykazują także pewne cechy wspólne. Zasadniczym motywem łączącym jest w nich stałe uwzględnianie faktu, iż utwór literacki istnieje nie w oderwaniu od kontekstu historycznego, lecz jako niezbędne ogniwo społecznego procesu twórczego. W teorii komunikacji literackiej adresat, którego odpowiednikiem w badaniach historyczno-socjologicznych jest czytelnik, a w teorii dzieła literackiego odbiorca, stanowi element końcowy tego procesu, zaświadczać jednocześnie o wprowadzeniu utworu artystycznego w obieg społeczny. Wszystkie trzy kierunki uważają za perspektywiczne badania w zakresie poetyki odbioru, ich reprezentanci starają się wskazać możliwe do wykorzystania źródła i nakreślić drogi na przyszłość. Analizy szczegółowe są w radzieckich badaniach tego

⁴⁶Por.: tamże, s. 37.

zagadnienia raczej sporadyczne, nie została również stworzona konkretna podstawa terminologiczna, która ułatwiłaby, jak się zdaje, postęp w omawianej dziedzinie przez wprowadzenie większej precyzyjności sądów. Nie znaczy to oczywiście, że badań tych nie należy doceniać. Przeciwnie, wskazują one na coraz szersze zainteresowanie współczesnej nauki radzieckiej kategoriami niegdyś pomijanymi lub nie docenianymi, otwarcie na osiągnięcia innych szkół i ośrodków naukowych różnych krajów, a tym samym na włączenie się do światowych badań poetyki odbioru w możliwie najszerszym zakresie metodologicznym.



Вацлав Муха

КАТЕГОРИЯ "ПОЛУЧАТЕЛЯ" ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
В ТРУДАХ СОВЕТСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Р е з ю м е

Несмотря на то, что вопрос "получателя" художественного текста далек от главных интересов советских литературоведов, возникло уже довольно большое количество работ, затрагивающих эту проблему. Способ представления категории "получателя" и ее понимания в контексте литературного произведения разрешает выделить три направления в подходе к этому вопросу советских исследователей:

1) понимание вопроса читателя как конечного этапа творческого акта, являющегося общественным процессом (А. Белецкий, А. Левидов, частично В. Прозоров);

2) трактовка вопроса "получателя" как элемента теории литературного произведения (З. Гершкович, В. Прозоров);

3) подход к вопросу адресата произведения как элемента теории литературной коммуникации (вдохновения М. Бахтина и западных семиотиков, развитие Н. Арутюновой, В. Демьянковым, Г. Степановым).

Все эти взгляды все выразительнее доказывают, что в СССР формируется недооцененная и заброшенная до сих пор отрасль литературоведения, определяемая термином "поэтика восприятия".

Wacław Mucha

THE CATEGORY OF THE RECEIVER OF ARTISTIC TEXT
IN THE WORKS OF SOVIET LITERATURE SPECIALISTS

S u m m a r y

Although the problem of the receiver of artistic text is not in the centre of interest of Soviet literature specialists, quite a number of works covering this problem has already been written. The way of presenting the category of "the receiver" and understanding it in the context of literary work allows to distinguish three approaches to this problem by the Soviet examiners:

1) understanding the problem of the reader as a final stage of creative act, being the social process (A. Byelecki, A. Levidov, partially, V. Prozorov);

2) treating the problem of the receiver as an element of the theory of literary work (Z. Gyershkovitch, V. Prozorov);

3) treating the problem of the work's addressee as an element of the theory of literary communication (inspirations of Western specialists dealing with semiotics taken by N. Arutyunova V. Dyemyankov, G. Styepanova).

All these opinions more and more clearly evidence the formation of the so far underestimated and neglected in the USSR branch of knowledge about literature described by the notion of "the poetics of reception".